Portrait de Sophie Calle en héroïne perecquienne

Véronique MONTÉMONT

Pour B.M.

Lire le travail d'un artiste contemporain à travers l'empreinte perecquienne est un exercice périlleux : l'œuvre de l'auteur de *La Vie mode d'emploi* est d'une si forte portée et d'une telle richesse formelle que son influence est susceptible de s'exercer de manière multidirectionnelle. Trente ans de lectures, d'analyses, d'assimilations, et, d'une certaine manière, de vulgarisation, rendent plus complexe encore le déchiffrement de ses médiatisations ainsi que l'évaluation de son impact sur le paysage de l'art contemporain. Pourtant, s'il s'agit d'identifier des artistes dont on peut postuler qu'ils ont intégré à leur travail certains traits perecquiens, l'œuvre de Sophie Calle offre matière à réflexion. Au reste, le rapprochement est spontanément fait par les journalistes comme par les critiques et les universitaires, même si les raisons en sont assez diverses. Ainsi Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais ouvrent-ils le septième numéro d'*Intermédialités*, consacré à Sophie Calle, par une citation d'*Espèces d'espaces*, parlant quelques lignes plus bas d'une œuvre « inscrite dans la lignée des Perec et autres oulipiens pour le principe ludique d'une écriture à contraintes[1] ». Magali Jauffret évoque dans *L'Humanité* du 22 novembre 2003, à propos de l'exposition *Douleur exquise* : « le compte à rebours lancinant du récit de cette douleur, répété, à la Pérec [*sic*], jusqu'au dégoût, jusqu'à son épuisement, jusqu'à son effacement même[2]. » Yves Hersant, rendant compte de *Prenez soin de vous*, voit de la même manière dans le dispositif des cent sept lectures successives « la recherche d'un "épuisement" du sens, selon l'expression de Georges Perec[3] ». L'article de Philippe Régnier concernant l'exposition *Doubles-Jeux*, intitulé « La vie mode d'emploi », parle de la difficulté d'atteindre « la perfection d'un exercice de style littéraire », et établit l'analogie avec « *La Disparition* de Georges Perec »[4]. Olivier Rolin, quant à lui, n'hésite pas à placer toute l'œuvre de Sophie Calle sous le signe perecquien, affirmant que « la définition que Perec donne de son travail, dans *Penser / Classer*, semble faite aussi bien pour celui de Sophie Calle » ; et de développer ensuite, sur trois pages, ce parallélisme[5]. Enfin, dans sa préface au catalogue de l'exposition *Regarde de tous tes yeux, regarde*, où Sophie Calle figure en bonne place, Jean-Pierre Salgas

[1] Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais, « Présentation : "Au fil des œuvres" », dans *Filer (Sophie Calle). Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 11.
[2] Magali Jauffret, « La force de l'imaginaire Sophie Calle », *L'Humanité*, 22 novembre 2003.
[3] Yves Hersant, « Les choix de Sophie », *Le Monde*, 8 novembre 2007.
[4] Philippe Régnier, « La vie mode d'emploi », *Le Journal des Arts*, n° 67, 25 septembre 1998.
[5] Olivier Rolin, « Betteraves, luzerne, etc. », dans Sophie Calle, *M'as-tu vue*, Paris, Centre Pompidou-Editions Xavier Barral, 2003, p. 137-139.

avance l'hypothèse que les « partenaires écrivains » de l'artiste pourraient « occupe[r] la place d'un partenaire idéal nommé Perec[6] ».

Dans l'œuvre callienne elle-même, les références aux hypotextes perecquiens demeurent discrètes et occasionnelles ; mais la plasticienne n'a jamais caché son admiration pour Perec, au point, nous a-t-elle déclaré au fil d'une interview en 2005, d'en être « jalouse ». Pourtant, il serait aussi faux que réducteur de ne lire la trace de Perec dans l'œuvre de Sophie Calle que sous l'angle d'un réinvestissement mécanique de procédés ou d'une relation technique aboutie avec la contrainte. Il serait, à vrai dire, sans doute tout aussi périlleux de chercher à établir un lien de filiation ou de causalité, tant le travail de Perec et celui de Sophie Calle, chacun à leur manière, demeurent singuliers. Il paraît plus efficace de chercher les consonances existant entre les deux démarches et de voir de quel espace esthétique commun leurs résultats peuvent relever. En effet, les deux auteurs sont des « faiseurs d'histoires[7] », des observateurs de leur temps ; tous deux font du réel un permanent embrayeur diégétique, et utilisent la contrainte pour décanter l'expérience biographique. Après nous être livrée à une petite enquête du côté des traits perecquiens identifiables, nous verrons donc quel rôle les notions de programme et de contrainte peuvent jouer dans l'esthétique callienne, avant d'explorer des thématiques qui ont été, chez les deux artistes, associées à des niveaux profonds de la poétique.

Les traits perecquiens

Sur le plan strictement chronologique, il existe une brève intersection temporelle entre la production perecquienne et celle de Sophie Calle : *La Vie mode d'emploi* est publié en 1978, tandis que *Les Dormeurs*, première œuvre de la plasticienne, est exposé en 1979[8]. En 1982, année de la mort de Perec, Sophie Calle avait réalisé, sans forcément toujours les exposer, les séries intitulées *Suite vénitienne*, *Le Bronx* (1980), *La Filature* (1981), *L'Hôtel* (1981). Elle avait alors vingt-neuf ans, et faisait partie de la génération des artistes qui avaient pu prendre directement connaissance du travail de l'auteur des *Choses* et de *La Vie mode d'emploi*, œuvres fondamentales, mais aussi — grâce aux prix littéraires et à la médiatisation — œuvres notoires. Malgré tout, Sophie Calle évoque peu Perec, en tout cas pas directement : les références se font davantage sous forme de clin d'œil. Dans *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, elle mentionne qu'elle prend le train en direction de la Wallonie avec « *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, en poche[9] ». Les liens littéraires et influences dont elle fait état s'établissent plutôt avec Paul Auster, avec qui elle a collaboré, et Joe Brainard, ce qui toutefois nous maintient dans ce que Jean-Luc Joly appelle « la singulière galaxie qui s'organise autour du centre Perec[10] ». Auster, qui s'est par ailleurs exprimé sur la profondeur de son attachement à Perec[11], fournit au demeurant l'occasion d'une intertextualité plus ou moins volontaire — Sophie Calle nous ayant affirmé en 2005 ne pas se souvenir de

---

[6] …Et que Perec tiendrait la place de Dieu ! Jean-Pierre Salgas, « Le Centre Georges Perec », dans *« Regarde de tous tes yeux, regarde ». L'art contemporain de Georges Perec*, Nantes, Joseph K. / Musée des Beaux-Arts de Nantes / Musée des Beaux-Arts de Dole, 2008, p. 21.

[7] Expression utilisée par Hervé Guibert à propos de Sophie Calle (Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoires », dans Sophie Calle, *A suivre*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, n.p.).

[8] Voir le catalogue raisonné des œuvres de Sophie Calle établi par Cécile Camart, dans Sophie Calle, *M'as-tu vue*, *op. cit.,* p. 443.

[9] Sophie Calle, *De l'obéissance*, Livre I, *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 59.

[10] Jean-Luc Joly, « Georges Perec et Paul Auster : Une Musique du Hasard », *Romanic Review*, vol. 95, Janvier mars 2004, n° 1-2, p. 99-134.

[11] « De tous les conteurs français de cette génération, la génération des hommes et des femmes qui étaient enfants pendant la guerre, ces deux-là [Perec et Truffaut] sont ceux qui ont le plus compté pour moi, ceux dont je continue à revisiter l'œuvre et par qui je ne cesserai jamais d'apprendre. » (Paul Auster, « Cartes postales pour Georges Perec », dans Paulette Perec [éd.], *Portraits de Georges Perec,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 165).

cet épisode dans *La Vie mode d'emploi* : il prête à son héroïne Maria une pratique alimentaire consistant à « s'impos[er] ce qu'elle appelait le "régime chromatique", se limitant à des aliments d'une seule couleur par jour »[12]. Difficile de ne pas voir ici la trace du chapitre LXXI, où Madame Moreau donne ses somptueux dîners monochromes (jaune, noir, rose et rouge) ; la circulation textuelle de la mémoire perecquienne, pour être indirecte, n'en est pas moins vivace, puisqu'elle fait [suppr. ~~ici~~] l'objet d'une réinvention à deux voix. Mais si Sophie Calle prépare des menus orange, vert ou blanc qu'elle prend en photo, elle se refuse, contrairement à ce que font les convives de *La Vie mode d'emploi*, à les manger, assortissant ce retrait d'une remarque aussi malicieuse que prudente : « J'ai personnellement préféré jeûner car c'est bien joli les romans mais il n'est pas forcément délectable de les respecter à la lettre[13]. »

En revanche, d'autres textes du même recueil utilisent un procédé que l'Oulipo a largement contribué à réhabiliter, le tautogramme[14]. La section « Nature morte » décrit une photographie à l'aide de quatorze substantifs commençant par la lettre « c », tandis que « C comme Calle » compose une histoire en alignant quatre-vingt onze substantifs, adjectifs [suppr. virgule] et adverbes en *c* — les déterminants faisant l'objet d'un clinamen. Perec, de son côté, avait offert avec « Chapitre cent-cinquante-cinq » un tautogramme en C, régulier à 133 éléments[15]. De façon plus large, les deux auteurs ont en commun un goût assez marqué pour l'énumération, dont Matthieu Rémy a souligné le caractère essentiel dans *La Vie mode d'emploi*, octroyant même au procédé le statut d'une « poétique[16] ». Enumérer n'est pas en soi un geste uniquement perecquien, mais il est éminemment perecquien, puisqu'on va le retrouver dans différents types de prose, aussi bien dans *La Vie mode d'emploi* que dans *Espèces d'espaces* ou *Ellis Island*. De plus, la pratique de la liste a été agrégée, à une strate relativement profonde, à l'art oulipien[17], et sa systématisation peut nous inviter à la lire, aussi, comme un [suppr. ~~véritable~~] écho intertextuel.

Sophie Calle utilise d'abord cette technique sur le plan iconographique : la série des *Filatures* comprend une suite d'images réalisées méthodiquement en suivant un homme à Venise, ou aligne sur la page une série de photos de l'artiste prises par un détective engagé pour la suivre. Les deux planches-contact[18] reproduites dans [~~l'œuvre~~ le livre] sont en quelque sorte l'acmé de ce geste énumératif. Une même dynamique est à l'œuvre dans le *Rituel d'anniversaire*[19], qui montre des armoires où sont disposés les cadeaux d'anniversaire reçus et conservés tels quels, année après année. *Douleur exquise*[20] utilise une répétition visuelle, celle d'un tampon marquant un compte à rebours, puis d'une photographie (le téléphone rouge par lequel Sophie a appris une rupture). A l'art de la répétition se joint alors celui de la variation, puisque les différents textes qui accompagnent cette image unique forment une déclinaison tonale des différents registres du pathos, de la satire, de l'auto-critique, de la désinvolture (feinte ou réelle), etc… *Prenez-soin de vous*[21], quant à lui, propose cent sept lectures ou interprétations d'un mail de rupture. Ici, ce ne sont pas tant les épiphénomènes qui nous intéressent que la récurrence de ce trait, constitutif de la poétique callienne, qui va s'attacher à

---

[12] Paul Auster, *Léviathan* (1992), traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993, p. 85.
[13] Sophie Calle, *De l'obéissance*, *op. cit.,* p. 36-37.
[14] Jean Lescure, « Tautogramme », dans Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 117.
[15] Georges Perec, « Chapitre cent-cinquante-cinq (copie certifiée conforme) », *Lectures*, septembre-décembre 1981, n° 9, Bari, éd. Dedalo, p. 199. (*Lectures* est une revue)
[16] Matthieu Rémy, « Enumération et représentation dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », communication présentée au séminaire Perec, novembre 2005, à paraître.
[17] Jacques Roubaud, *L'art de la liste / Die Kunst der Liste*, Paris / Tübingen, Le Divan / Editions Isele, 1998.
[18] Sophie Calle, *A suivre,* Livre IV, *Doubles-Jeux*, *op. cit.,* p. 100-101.
[19] Sophie Calle, *Le rituel d'anniversaire*, Livre II, *Doubles-Jeux*, *op. cit.*
[20] Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.
[21] Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.

tourner autour d'un objet, d'un thème, d'une histoire, pour tenter de l'épuiser avec un soin parfois « monomaniaque », pour reprendre un terme que Perec appliquait à Bartlebooth[22].

Le goût programmatique

Le chapitre 36 de *La vie mode d'emploi* nous présente Bartlebooth en ces termes :

> [U]n homme dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint, sans doute, mais entier, intact, irréductible[23].

Cette description nous autoriserait presque à dresser un portrait de Sophie Calle en héroïne perecquienne, avant même d'être une héroïne austerienne. Le livre VII de *Doubles-Jeux* ne se définit-il pas comme « une des nombreuses façons de mêler la fiction à la réalité, ou comment tenter de devenir un personnage de roman[24] » ? Même si l'artiste n'est pas une richissime Anglaise, ni même issue d'un milieu particulièrement aisé, malgré les apparences (son père était médecin des hôpitaux, et sa mère fut un temps attachée de presse), elle ne semble pas, à partir du moment où elle a exprimé son souhait de se lancer dans la photographie et a commencé à travailler, avoir été confrontée à des limitations financières dans la poursuite de ses projets[25]. Ces derniers, comme ceux de Bartlebooth, s'accomplissent au travers d'une série de voyages : Venise, où prend place l'une des filatures[26], le Japon, motif central de *Douleur exquise*, Berlin-Est[27], Jérusalem[28], New York[29]. « Saisir », « décrire » et « épuiser » sont également des termes que l'on peut transposer sans peine à la poétique callienne, d'autant qu'ils font partie du vocabulaire de l'artiste[30]. Celle-ci définit préalablement un champ d'action, localisé dans le temps et l'espace, qui va devenir le terrain d'une expérimentation : la ville, le musée, le monument. Ces tentatives peuvent se caractériser, elles aussi, par un certain jusqu'au-boutisme, ou à tout le moins une certaine radicalité : alors que Sophie Calle, malgré les clichés hâtifs dont on gratifie son travail, préserve soigneusement nombre de dimensions de sa propre intimité, elle n'hésite pas, pour les besoins d'un projet, à se dénuder entièrement et à faire photographier ce strip-tease[31] ; tout comme elle mène des filatures, se promène dans le Bronx, ou dort en haut de la Tour Eiffel. L'extravagance apparente peut aussi résulter d'une littérarité et de ses possibilités ludiques bien comprises — celle qui va la conduire, par exemple, à expédier outre-Atlantique sa couche et ses draps, pour

---

[22] L'auteur qualifie l'entreprise de son personnage de « lourde affaire de monomanes gâteaux ». Georges Perec, *La vie mode d'emploi* (Hachette, 1978), Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 272.
[23] *Idem*, p. 152.
[24] Sophie Calle, « La règle du jeu », dans *De l'obéissance*, *op. cit.,* pages non numérotées. (pour distinguer d'un livre non paginé — puisque plus haut une référence à ce livre est numérotée : C'est bien cela : les pages liminaires ne sont pas numérotées)
[25] Dans le questionnaire envoyé par Damien Hirst, l'une de ses amies évoque une « excellente situation sociale, reconnaissance professionnelle, argent » (Sophie Calle, « Evaluation psychologique », dans *M'as-tu vue*, *op. cit.,* pages non numérotées). Mais l'aisance est venue peu à peu, « doucement, régulièrement » (« Je déteste les interviews », dans Fabian Stech, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager…*, Les Presses du réel, Dijon, 2007, p. 100).
[26] Sophie Calle, *Suite vénitienne*, dans *A suivre, op. cit.*
[27] Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-est*, Arles, Actes Sud, 1999.
[28] Sophie Calle, *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 1996.
[29] Sophie Calle, *Gotham Handbook*, Livre VII, *Doubles-Jeux*, *op. cit.* ; *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000.
[30] « Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter » (*Douleur exquise*, *op. cit.,* p. 202) ; « Comme je vivais une rupture douloureuse, je me suis dit que j'allais épuiser cette douleur par le récit » (« Je déteste les interviews », *loc. cit.*, p. 98).
[31] Sophie Calle, *Les Panoplies*, Livre III, *Doubles-Jeux*, *op. cit.,* p. 22 *sq.*

consoler un jeune Américain souhaitant venir soigner un chagrin d'amour « dans son lit »[32] (à elle).

Mais c'est bien sûr la dimension programmatique qui retiendra ici toute notre attention, car [suppr. ~~toute~~] l'œuvre de Sophie Calle évolue selon un système de règles strictes, dont le *mode d'emploi*, dans la meilleure tradition oulipienne, nous est souvent livré au début de l'ouvrage ou de l'installation. Comme l'artiste le déclare à Fabian Stich, elle pratique « obéissance et en même temps contrôle, c'est-à-dire obéissance à des règles du jeu qu'[elle a elle]-même érigées[33] », de même que Perec soulignait, en son temps, qu'il avait « contrôlé » les personnages de *La Vie mode d'emploi* « dans la mesure où [il] a[vait] donné les règles du jeu dans lequel ils allaient vivre »[34]. Le premier volume de la série *Doubles-Jeux* s'ouvre ainsi sur un texte d'avertissement intitulé « La règle du jeu » qui expose les liens des différents textes présentés avec celui de Paul Auster. Il confirme la force explicite de ladite règle, qui va peser de tout son poids (et le lexique nous le confirme) sur celle qui « se soumet », mais en même temps assume et choisit :

> Afin de nous rapprocher Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre : *[problème de retour chariot après « livre » : remplacer par une marque de §]*
> L'auteur impose à sa créature un régime chromatique composé d'aliments d'une seule couleur par jour : j'ai suivi le même régime.
> Il lui fait vivre des journées entières basées sur certaines lettres de l'alphabet : j'ai fait comme elle[35].

Les projets menés dans *Doubles-Jeux* sont en quelque sorte les reflets partiels d'une poétique gouvernée par l'idée d'une programmation, mais qui cette fois dépasserait le cadre fictif du roman et de ses personnages, pour agir sur la vie même de l'artiste. Sophie Calle partage avec le personnage fictif de Bartlebooth, mais aussi avec quelques plasticiens contemporains bien réels, comme Roman Opalka ou On Kawara, le fait d'avoir souvent confondu sa vie avec ses intentions artistiques, remettant à ces dernières le soin de gouverner ses actes, en rendant indiscernable la frontière entre les deux domaines. Comme le remarque Tania Ørum :

> [E]n ce qui concerne *Lieux* de Perec et la *Topographie annotée* de Spoerri (de même que certaines œuvres de Sophie Calle influencées par Joe Brainard puis Perec), il est difficile de dire s'il s'agit de représenter l'art comme une forme de vie (voire une stratégie de vie ou de survie) ou plutôt de transformer la vie en œuvre d'art[36].

Le travail de Sophie Calle, qui s'articule depuis toujours autour de *projets* ciblés, est rattrapé par la littérature au moment où Paul Auster, dans *Léviathan*, s'empare de certaines de ses réalisations pour les inscrire dans une fiction ; en reprenant les rituels qu'il a inventés et en les concrétisant en retour par un geste ou une installation, Sophie Calle prolonge le chiasme réel / fictif, en affirmant à cette occasion la supériorité de l'entreprise artistique sur le cours de l'existence. Telle est aussi la raison d'être de Bartlebooth : une « vie tout entière (…) organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même[37] ». Mais il existe une différence de taille : selon les propres termes de Perec, le personnage de Bartlebooth « voudrait être comme un dieu, qui a un pouvoir sur les autres[38] »,

---

[32] Sophie Calle, « Voyage en Californie », dans *M'as-tu vue ?*, *op. cit.*, pages non numérotées.
[33] Sophie Calle, « Je déteste les interviews », *loc. cit.*, p. 91-92.
[34] « Entretien avec Georges Perec », *Jungles*, n° 6, 1983, p. 82. Voir aussi « La vie : règle du jeu », propos recueillis par Alain Hervé (1978), repris dans (Dominique Bertelli, Mireille Ribière éds.) Georges Perec, *Entretiens et conférences*, Nantes, Joseph K., 2003, 2 vol., vol. 1, p. 209.
[35] Sophie Calle, « La règle du jeu », *loc. cit.*
[36] Tania Ørum, « Perec et l'avant-garde dans les arts plastiques », dans Carsten Sestoft et Steen Bille Jörgensen (éds.), *Georges Perec et l'histoire*, *Etudes romanes*, n° 46, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 209.
[37] Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.,* p. 152.
[38] « Entretien avec Georges Perec », *loc. cit.,* p. 79.

alors que Sophie Calle introduit dans son système le clinamen du hasard, sous forme d'une dose choisie d'aliénation : suivre les autres dans la rue, leur laissant le soin de déterminer l'itinéraire, offrir à Paul Auster (ce qu'il a refusé !) de « faire d'[elle] ce qu'il voulait et ce pendant une période de un an maximum[39] ». A la fois instigatrice et actrice des scénarios qu'elle écrit ou élit, Sophie Calle partage non seulement avec Perec le goût, somme toute répandu, de la contrainte — devenue un véritable *lieu* rhétorique de la création contemporaine — mais surtout une manière identique de considérer celle-ci comme un jeu, avec ses artifices et ses primes de plaisir, mais aussi comme une entreprise fondamentale, propre à engager le vécu existentiel. La rigueur de ses méthodes programmatiques (en usage dans chaque réalisation), la détermination avec laquelle elle s'y plie, l'équilibre de la règle et du clinamen (ou plus exactement l'ironie avec laquelle le clinamen vient tourner la règle), les surprises et les échecs font écho à la conception perecquienne du travail artistique :

> [C]ette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs[40].

La poétique perecquienne : carrefours

La disparition

Un autre trait qui modèle fortement la poétique de Sophie Calle, et qu'elle partage avec Georges Perec, est l'inscription dans le noyau de sa création de la thématique de la disparition. A Fabian Stech (plus haut : Stich > rectifié), elle parle de l'absence comme d'une chose « qu'[elle] essaie de résoudre dans [s]a vie » et en 2008, elle déclare à une journaliste américaine, Daphne Merkin : « I'm afraid of abandonment. (…) All my work is about absence and disappearance[41]. » Ce qui ne manque pas de faire écho à une très perecquienne déclaration, à propos d'*Ellis Island* : « Ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace (…)[42]. » Et chez la plasticienne aussi, le goût de l'énumération, des listes, et de la complétion, apportent sans doute une forme de réponse à cette préoccupation fondatrice. Les œuvres de Sophie Calle prennent en effet souvent comme point de départ la perte, qu'il s'agisse de sa propre histoire — départ, à deux reprises au moins, d'un amant très aimé, deuil d'êtres chers — ou de la biographie d'autrui qu'elle va explorer avec la même exigence. Ainsi, à partir d'un carnet d'adresses qu'elle a trouvé dans la rue, elle tente de reconstituer la vie de son propriétaire (au grand dam de ce dernier…) en allant interviewer les gens qui y figurent[43]. Ailleurs, elle va rassembler et agencer des témoignages thématiques, faisant de son œuvre la caisse de résonance de pertes collectives.

Par exemple, dans un coffret intitulé *Disparitions*, et publié en 2000, l'artiste entreprend trois enquêtes. Le livre éponyme commence par l'évocation de trois morts par lesquelles Sophie Calle a été personnellement touchée : celle d'un torero, celle d'un ami malade, et celle d'un autre ami qui s'est suicidé. Mais, passé ce prologue explicatif, l'expression de la perte et de l'absence refuse le discours biographique, et la parole est déléguée au personnel du musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Ses membres sont

---

[39] Sophie Calle, « La règle du jeu », *loc. cit.*
[40] Georges Perec, « le travail de la mémoire (entretien avec Franck Venaille) », dans *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle », 1990, p. 84.
[41] « J'ai peur de l'abandon. Tout mon travail tourne autour de l'absence et de la disparition » (cité par Daphne (sans accent ?) Merkin, « I think, therefore I'm art », *New York Times*, 19 octobre 2008).
[42] Georges Perec, « Ellis Island : description d'un projet », dans *Je suis né*, *op. cit.,* p.102.
[43] Sophie Calle, *Le carnet d'adresses*, Livre VI, *Doubles-Jeux*, *op. cit.*

chargés d'évoquer une série d'œuvres dérobées, dont la place, à cause d'une volonté testamentaire de la donatrice, est restée vide ; l'opération est répétée à propos d'une œuvre abîmée par le feu au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, et de deux autres tableaux. Les témoignages se succèdent, alternant descriptions de l'œuvre disparue et remarques d'ordre affectif, exprimant la violence de l'arrachement [une espace en trop] : « Ça semble barbare de l'avoir dérangé dans son petit cadre[44] » ; « On ne remplace pas l'absolue présence d'un tel tableau[45] » ; « Je l'aimais, vraiment, je l'aimais[46] ». Et *Fantômes* répète cette opération avec des tableaux prêtés. Le dernier volet, *Souvenirs de Berlin-Est*, consiste à « enquêter sur la disparition de certains symboles à caractère politique[47] », comme des monuments ou des plaques commémoratives. Sophie Calle prend alors des photos des emplacements rendus vides — après avoir communiqué le (savoureux) document municipal établissant la liste des monuments et du type de transformation à leur appliquer (modification des inscriptions, enfouissement, démantèlement, remplacement par d'autres monuments). Elle regroupe des témoignages de personnes anonymes invitées à décrire les éléments disparus et offre à la fin, à titre de comparaison, une photo d'époque, ce qui place l'œuvre sur le registre de la double ekphrasis (présentielle et notionnelle). L'artiste s'explique sur son projet dans une note liminaire :

> A Berlin, de nombreux symboles de l'ex-Allemagne de l'Est ont été effacés. Ils ont laissé des traces. J'ai photographié cette absence et interrogé les passants. J'ai remplacé les monuments manquants par le souvenir qu'ils ont laissé[48].

Il en ressort un assemblage de témoignages qui forme une véritable radiographie de la société est-allemande après la chute du mur, partagée entre nostalgie du communisme, déni du passé, volonté d'aller de l'avant, ou sentiment, plus nuancé, que la machine politique a modifié la géographie urbaine sans se soucier de la place que tenaient ces symboles dans la mémoire des Berlinois.

Pour éclairer, même indirectement, ce travail callien, on pourrait se référer aux termes de la description des photos familiales de *W ou le souvenir d'enfance* : « J'écris parce qu'ils [mes parents] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture[49]. » Certes, ni Perec ni Calle n'ont l'apanage d'avoir mis en relation l'entreprise artistique et une certaine forme de sauvegarde de la mémoire. Mais il est remarquable que tous deux, comme Boltanski, dont la proximité de l'œuvre avec celle de Perec est régulièrement soulignée[50], aient travaillé avec l'aide de dispositifs d'exploration systématisés, qui présentent une double caractéristique commune. D'une part, l'absence, le vide, le blanc, le manque, sont matérialisés. Chez Sophie Calle par les photographies des emplacements vides, voire, dans certaines œuvres, par un rectangle laissé blanc. Chez Perec, pour qui ce motif constitue un véritable *œncrage*[51], par des clinamens spectaculaires (le chapitre manquant de la *Vie mode d'emploi*, la liste Manque/FAUX[52]*)*, des contraintes qui ne le sont pas moins (lipogrammes vocaliques de *La Disparition*, ou des *Revenentes*), ou par des fonctions intégratives qui opèrent au niveau diégétique. Ainsi l'objectif de Bartlebooth est-il, au bout de la chaîne des

---

[44] Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 29.
[45] *Idem*, p. 85.
[46] *Ibid.*, p. 19.
[47] Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 5.
[48] *Idem*, p. 11.
[49] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), rééd. Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1992, p. 59.
[50] Guillaume Pô, « Perec et Boltanski, deux interrogations sur la disparition », *Cahiers Georges Perec*, n° 6 (*L'œil d'abord…)*, Paris, Seuil, 1996, p. 207-213 ; voir également Jean-Luc Joly, art. cit., p. 100.
[51] Sur le manque et ses incidences dans l'œuvre perecquienne, voir Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1999, p. 40 *sq*.
[52] Georges Perec, *Cahier des charges de* La vie mode d'emploi, Paris / Cadeilhan, CNRS Editions / Zulma, 1993, p. 42.

aquarelles, de rendre à la toile son blanc originel avant de la détruire pour de bon. D'autre part, le caractère volontairement systématique des descriptions des œuvres manquantes, leur accumulation méthodique (chez Perec, l'affect est en quelque sorte repoussé dans les notes) traduit dans l'un comme dans l'autre cas une volonté de mise à distance des émotions personnelles : celles-ci ont droit de cité dans l'œuvre, mais sous contrôle, comme si une forme stricte, un projet réglé, constituaient la médiation préalable et indispensable à tout dire autobiographique.

Le traitement du substrat autobiographique

Les deux œuvres de Perec et de Sophie Calle font coexister le même et passionnant paradoxe : un enracinement profond dans la dimension autobiographique, et un refus de ses formes classiques, qui s'exprime par la mise en place de puissants filtres contraints ; ce que Perec appelait « une alternative sans fin entre la sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée de dresser ses remparts[53] ». Les deux artistes expriment [suppr. ~~fermement~~] la ferme conviction que l'autobiographie est fondamentale dans la progression ou la réalisation de leur œuvre. Dans sa lettre-programme à Maurice Nadeau, dès 1969, Perec projetait un « vaste ensemble autobiographique, s'articulant autour de 4 livres[54] », dont est finalement issu *W*. Sophie Calle, elle, prend toujours comme point de départ un ou plusieurs événements dans lesquels elle a été, à des titres divers, impliquée, et les « utilise[55] ». Mais dans les deux cas, textes et dispositifs malaxent, broient, formalisent, stylisent, agglomèrent puis recomposent des éléments de mémoire personnelle, transcendés par le dispositif qui les porte. *W ou le souvenir d'enfance*, de ce point de vue, représente sans doute un repère symbolique, voire un virage dans l'histoire de l'autobiographie contemporaine, parce qu'il légitime de façon tout à fait particulière l'usage de la fiction[56] pour dire un événement tragique, et dans la mémoire individuelle et dans la mémoire collective. Il suggère l'idée qu'une expérience, aussi traumatique, humainement désespérante et collectivement atroce soit-elle, peut gagner en force expressive — y compris pathique — si sa relation fait l'objet d'une recherche formelle.

Evidemment, l'histoire personnelle de Sophie Calle n'a pas les accents tragiques de celle de Perec, en ce sens qu'elle n'a pas eu, et l'on ne peut que s'en féliciter, l'occasion de croiser l'« Histoire avec sa grande hache ». Mais à son échelle, la plasticienne choisit de médiatiser, sous une forme assez inhabituelle, des situations qui ont représenté pour elle des points d'existence douloureux, voire très douloureux, en contrôlant soigneusement la mise en scène des événements. Il n'est sans doute pas exagéré, même si les traces de genèse restent soigneusement dissimulées aux yeux du public, de postuler que les œuvres font l'objet d'un véritable cahier des charges, nécessaire, ne serait-ce que pour des raisons logistiques : les projets calliens mobilisent en effet plusieurs types de partenaires et de compétences (photographe, réalisateur, détective, traducteur, infographiste), incluent des déplacements, une organisation matérielle, et parfois des enquêtes de longue durée.

Pour *Douleur exquise*, sans doute son livre le plus personnel, Sophie Calle a fait le récit d'une rupture amoureuse, en utilisant un triptyque. Une première partie (« Avant la douleur ») collige photos, documents d'archives, et une deuxième partie (« Après la douleur ») fait alterner deux séries de textes. Sur la page de gauche, on trouve le récit du moment de la rupture, imprimé en blanc sur noir, avec ses variations. On passe ainsi d'un tragique « J'ai passé le reste de la nuit à fixer le téléphone. Je n'avais jamais été aussi

[53] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.,* p. 58.
[54] Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.,* p. 58.
[55] Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », dans *M'as-tu vue*, *op. cit.,* p. 78.
[56] Voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, Paris, P.O.L, 1991, p. 85 *sq*.

malheureuse » (Jour de la rupture + 5) au nettement plus désabusé « La prochaine fois, j'en prendrai un qui m'aime[57] » (J + 31). La page de droite, elle, insère à chaque fois le récit de la douleur d'un inconnu[58], racontant qui un deuil, qui une rupture, qui une peine familiale, qui une crise personnelle.

Comme dans *W*, ce qui empoigne est non tant la suite de récits que les systèmes d'échos, de résonances, qui se créent entre eux. La rigueur de la formalisation, accentuée par un système de signes graphiques (liséré, tampon, graduation de la couleur) qui finit par former un protocole, le ton volontairement descriptif, clinique, dépouillé, exalte la puissance chorale du désespoir qui s'est formé autour de l'événement au travers des témoignages d'inconnus. En ce sens, l'on peut dire que Sophie Calle, tout comme Boltanski, s'inscrit dans une véritable filiation perecquienne : tous trois partagent une commune liberté quant au canon de l'autobiographie, qu'ils utilisent comme un espace où superposer différents types de discours. Ils opposent à l'entropie intime des cadres structurels dont la vertu est double : faire travailler l'implicite (puisque les formats de discours sont réglés, donc contenus) comme une véritable caisse de résonance émotive, et surtout proposer, au-delà de l'expérience individuelle, une trame narrative qui peut prétendre à une certaine universalité. Malgré les accusations récurrentes de nombrilisme dont elle fait l'objet, s'y exposant au reste par des titres ludiques comme *M'as-tu vue* (titre général de la rétrospective de Beaubourg), l'œuvre de Sophie Calle est aussi à verser dans un savoir collectif, qui mobilise au demeurant bien d'autres voix [remplacer (par un] — au sens le plus physique du terme dans *Prenez-soin de vous* — que la sienne. Ce goût de la règle et de la forme, utilisées comme rempart et comme outil ludique tout à la fois, la dynamique de collection des récits de vie, que l'on peut mettre en parallèle avec le mouvement cumulatif des biographies des habitants de la rue Simon-Crubellier, doit peut-être, un peu, à la fréquentation des textes de l'auteur de *La Vie mode d'emploi*, qui écrivait à propos des *Je me souviens* : « Tout cela est une approche de ma propre histoire mais dans la mesure seulement où elle est collective, partageable[59]. »

*

Les traces et influences perecquiennes souvent mentionnées lorsqu'il s'agit de Sophie Calle trouvent donc une confirmation, au moins partielle, dans l'examen de leurs poétiques et de leurs pratiques respectives. En particulier, comme Perec, héraut et héros de ce que Régine Robin a fort justement nommé une « épopée de la contrainte formelle[60] », l'auteur de *Douleur exquise* entretient avec la notion de contrainte et de jeu une relation qui détermine et structure la totalité de l'œuvre. En outre, on peut constater le parallélisme de certains traits esthétiques, comme l'extrême minutie de l'écriture : même si on l'oublie souvent, parce que l'on est happé par ses dispositifs photographiques, Sophie Calle est un écrivain remarquable qui accorde elle aussi un prix considérable à l'efficace du style, relisant « deux cents, trois cents fois, jusqu'à ce qu'[elle] je trouve le mot juste[61] ». Ainsi que nous le disions au début de cette étude, la relation de Sophie Calle à l'œuvre de Perec n'apparaît pas forcément comme une filiation ou un héritage : il serait plus exact de constater la présence de carrefours et de points de contacts récurrents entre le travail de l'écrivain et celui de la plasticienne, trop nombreux et précis pour

[57] Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.,* p. 204 et p. 232.
[58] « J'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : "Quand avez-vous le plus souffert ?" *[retourner guillemets]* », *idem*, p.202.
[59] Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *loc. cit.,* p. 84.
[60] Régine Robin, « Une magistrale leçon de lecture », dans Eric Beaumatin et Mireille Ribière éds., *De Perec etc., derechef*, mélanges offerts à Bernard Magné, Nantes, Joseph K., 2005, p. 361.
[61] Sophie Calle, « Je déteste les interviews », *loc. cit.,* p. 99.

être le seul fait du hasard. La convergence avouée par Sophie Calle au moyen de la reprise des contraintes, de miroirs intertextuels, de l'énumération et du tautogramme, dissimule des affinités plus profondes, inhérentes peut-être à une relation spécifique avec l'idée du *manque* et de sa compensation, *aencrage* chez l'un, « esthétique de l'absence[62] » chez l'autre. On pourrait aussi comparer certains évitements assez soigneux, comme celui du corps ou de la sexualité, qui ne réapparaissent que dans des cadres négatifs (*No sex last night)* ou dépossédés de leur érotisme par une transposition du registre tonal (le burlesque de *Revenentes*). Ou mettre en regard la manière dont le matériau biographique, pourtant placé au centre de la création (Calle), ou y intervenant de manière récurrente (Perec), est systématiquement dévié et forme un paradoxal, mais très efficace, barrage contre la tentation de l'intime. « Perec est plein de ruses[63] » écrivait Philippe Lejeune ; Sophie Calle ne l'est pas moins. Rapprocher un écrivain qui a laissé derrière lui une véritable « encyclopédie de la littérature[64] » et une artiste qui se baptiste plaisamment « midinette conceptuelle[65] » prend tout son sens : deux créateurs différents, mais taraudés par la même angoisse de l'oubli, y répondant par un semblable tropisme vers la méthode et la formalisation, partageant le même goût du faux-semblant, travaillant avec la même exigence le matériau de leur propre vie pour en faire la caisse de résonance, ou plus subtilement la chambre d'échos, de la mémoire collective.

[62] Magalie Nachtergael, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle », *Intermédialités,* n°7, *op. cit.,* p. 139.
[63] Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique, op. cit.*, p. 235.
[64] Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 7.
[65] Sophie Calle, « Je déteste les interviews », *loc. cit.,* p. 100.